WARNER
CLASSICS
TCHAIKOVSKY
The Nutcracker
SIMON RATTLE
BERLINER PHILHARMONIKER

PYOTR ILYICH TCHAIKOVSKY 1840–1893

THE NUTCRACKER

Der Nussknacker · Casse-noisette

First production: Mariinsky Theatre, St Petersburg, 1892 · Choroegrapher: Lev Ivanov · Complete

1		Miniature Overture	3.08
		ACT ONE	
2	No.1	The Decoration of the Christmas Tree	3.47
3	No.2	March	2.25
4	No.3	Children's Galop and Entry of the Parents	2.16
5	No.4	Arrival of Drosselmeyer	5.28
6	No.5	Grandfather's Dance	6.14
7	No.6	Scene: Clara and the Nutcracker	6.19
8	No.7	Scene: The Battle	3.27
9	No.8	Scene: In the Pine Forest	3.58
10	No.9	Waltz of the Snowflakes†	6.41
		ACT TWO	
11	No.10	Scene: The Kingdom of Sweets	3.50
12	No.11	Scene: Clara and the Prince	4.58
	No.12	Divertissement	
13		Chocolate: Spanish Dance	1.13
14		Coffee: Arabian Dance	3.54
15		Tea: Chinese Dance	1.12
16		Trepak: Russian Dance	1.09
17		Dance of the Reed Pipes	2.29
18		Mother Gigogne	2.33
19	No.13	Waltz of the Flowers	6.55
20	No.14	Pas de deux	5.06
21		Variation I: Tarantella	0.39
22		Variation II: Dance of the Sugar Plum Fairy	2.24
23		Coda	1.21
24	No.15	Final Waltz and Apotheosis	4.51
			86.24

†Libera

Berliner Philharmoniker

Sir Simon Rattle

The Nutcracker

The Nutcracker is simply one of the great miracles in music. Although I love Russian music, I wasn't always a huge Tchaikovsky fan. As a young man, as a timpanist, I played and listened to too many bad performances of Tchaikovsky. If I'd grown up in Leningrad and heard Mravinsky all the time, maybe I would have had a different feeling. But I always had a soft spot for the ballets. I've known *The Nutcracker* since I was a child, but listening to the whole piece came relatively late on. Friends said to me, 'Have you any idea where *Petrushka* came from? If you don't know where Stravinsky stole it all from, you'd better listen to the first act of *The Nutcracker*.' So I became more and more fascinated by this music.

The orchestration is remarkable and revolutionary. Even in terms of introducing a new instrument to the orchestra, which is the celesta in the Dance of the Sugar Plum Fairy. The instrument had only recently been invented. Tchaikovsky heard the instrument in Paris and he got very excited and had one sent back to Russia, and it had to be kept secretly, because he was desperate that either Rimsky-Korsakov or Glazunov would hear the instrument and use it first: so secretly that it wasn't allowed to be played until the very last rehearsal. There are all kinds of other extraordinary touches of orchestration, ideas that sound as though they were written 20 years later. And the fountain of melodic adventure almost beggars belief. Some of the tunes are so famous you even forget that someone had to write them: what could be more perfect than the Pas de deux after the Waltz of the Flowers, which is just a G major scale? We fell in love with this music, rehearsing and performing it, and we think it's magic.

The other astonishing thing is that you could write such original music when the choreographer not only told you what the plot was but how long every section of music was. That now there will be 64 bars where you'll do this, there'll be an eight-bar transition, there will be this type of music. The detail that Petipa instructed Tchaikovsky to write in is unprecedented. And yet he could still produce music like this. He was probably, at this stage of his life, the most deeply depressive composer there's ever been. He left someone like Mahler standing. But he could write music of such joy and generosity, and that's hard for me to put together.

We can hear Ravel, a desperately lonely man, looking at childhood he could often expand in a way that he couldn't in other pieces. Maybe it was the same with Tchaikovsky. It's to do with what's lost. There are wonderful shadows in the piece and also dark, sexy, smouldering music, and sometimes in the strangest places. One of the most moving moments for me is called *Coffee: the Arabian Dance*. How the strings and the oboe and the cor anglais sing out over it. It's absolutely heartbreaking.

Sir Simon Rattle

The year after the success of *The Sleeping Beauty* in 1890, the Imperial Theatre in St Petersburg commissioned an opera and a ballet from Tchaikovsky for its 1892 season. The opera subject, Iolanthe (as in Sullivan's earlier comic opera), was chosen by the composer, but the scenario for *The Nutcracker* was imposed on him by the Theatre Directorate. Tchaikovsky had enjoyed reading Alexandre Dumas *père*'s French adaptation of E.T.A. Hoffmann's tale *The Nutcracker and the Mouse King* in 1882, but thought it quite unsuitable for the stage. And as the concert suite (premiered first) proved far more successful than the stage ballet, it might appear that the composer was right. However, since the 1950s *The Nutcracker* has achieved its rightful popularity in the ballet calendar through a series of imaginative revivals, aided by its Christmas associations, and by its use of the celesta ('something between a piano and a glockenspiel') specially imported from Mustel in Paris for the famous 'Dance of the Sugar Plum Fairy' in Act II.

After a 'miniature overture', creating a fairy-tale atmosphere by featuring only the orchestral upper registers, the curtain opens on the Stahlbaums' annual Christmas Eve party, where their children are decorating a magnificent Christmas tree. Little Clara and Fritz Stahlbaum are awaiting the arrival of their toy-maker grandfather, Councillor Drosselmeyer, with presents for everyone. Clara's gift is a toy nutcracker dressed as a soldier on parade, but Fritz breaks it in a fit of jealousy. After the traditional German 'Grandfather's Dance' everyone retires to bed, and Herr Drosselmeyer repairs the Nutcracker. Clara creeps down to see her present again, but as the clock strikes twelve, she is surrounded by mice and the Christmas tree begins to expand. The Nutcracker comes to life and leads his band of gingerbread soldiers to defend Clara from the Mouse King and his troops. Clara helps by throwing her shoe at the Mouse King, and the mice retreat. The Nutcracker is transformed into a Prince, who leads Clara through a pine forest to a magical world with dancing snowflakes and various fairy characters.

In Act II they arrive at the Prince's Kingdom of Sweets where they are entertained by all sorts of exotic dances: Spanish (representing chocolate); Arabian (coffee); Chinese (tea); Russians (candy – they dance the celebrated Trepak); Reed Pipes (marzipan); Mother Ginger and her clowns; the Flowers (with their famous Waltz); and finally the Sugar Plum Fairy. All applaud Clara's bravery in helping to save their Prince. After the extended divertissement, Clara wakes up under the Christmas tree holding her precious Nutcracker toy, for all the fantastic events were only a dream. Or were they?

Despite his reservations about the theatrical viability of Marius Petipa's original scenario, Tchaikovsky was then at the height of his musical powers and lavished some of his most memorable melodies on the first performance on 18 December 1892, as well as some of his most imaginative orchestral textures, including the 'toy instruments' (cuckoo, quail, rattle etc.) in the opening Christmas party scene.

© Robert Orledge, 2009

Der Nussknacker

Der Nussknacker ist schlicht eines der großen Wunder der Musik. Trotz meiner Liebe zur russischen Musik war ich nie ein richtig großer Tschaikowsky-Fan. Als junger Mann, als Pauker, habe ich zu viele schlechte Tschaikowsky-Aufführungen mitbekommen. Vielleicht hätte ich anders empfunden, wenn ich in Leningrad aufgewachsen wäre und die ganze Zeit Mrawinsky gehört hätte. Doch ich hatte immer eine Schwäche für die Ballette. Den *Nussknacker* habe ich schon als Kind kennengelernt, doch das gesamte Stück habe ich erst recht spät gehört. Freunde meinten: „Hast du eine Ahnung, wo *Petruschka* herkommt? Wenn du nicht weißt, wo Strawinsky das alles geklaut hat, hör dir besser mal den ersten Akt des *Nussknacker* an." So faszinierte mich diese Musik immer mehr.

Die Orchestration ist ungewöhnlich und revolutionär. Das reicht bis zur Übernahme eines neuen Instruments ins Orchester – die Celesta im Tanz der Zuckerfee. Das Instrument war erst kurz zuvor erfunden worden. Tschaikowsky hörte das Instrument in Paris und war ganz begeistert und ließ eines nach Russland schicken, und das musste ganz geheim gehalten werden, weil er fürchtete, dass Rimsky-Korssakoff oder Glasunow es hören und als Erste benutzen könnten. Es war so geheim, dass es erst bei der allerletzten Probe gespielt werden durfte. Auch sonst gab es in der Orchestration alle möglichen Sonderbarkeiten, die so klingen, als seien sie erst zwanzig Jahre später entstanden. Und der Quell der melodischen Einfälle ist schier unglaublich. Einige der Weisen sind so berühmt, dass man gar nicht mehr weiß, von wem sie stammen. Was wäre vollkommener als der Pas de deux nach dem Blumenwalzer, der nichts als eine G-dur-Tonleiter ist? Wir verlieben uns in diese Musik, während wir sie proben und spielen, und wir halten sie für Magie.

Erstaunlich ist auch, dass jemand eine solch originelle Musik schreiben konnte, obwohl der Choreograph nicht nur die Handlung, sondern auch die Länge jedes einzelnen Abschnitts diktierte. In diesen 64 Takten tust du bitte dies, dort gibt es eine achttaktige Überleitung, und da brauchen wir wieder eine andere Musik! Beispiellos ist die Genauigkeit der musikalischen Instruktionen, die Tschaikowsky von Petipa erhielt. Und doch konnte er noch solche Musik produzieren. In dieser Lebensphase wird er wohl der depressivste Komponist aller Zeiten gewesen sein. Er ließ sogar jemanden wie Mahler hinter sich. Und doch konnte er Musik von solcher Freude und Verschwendung komponieren, und da kann ich mir kaum einen Reim drauf machen.

Wir können hören, wie der einsame und verzweifelte Ravel rückblickend seine Kindheit verlängerte, wie er das in anderen Stücken nicht vermochte. Vielleicht war es bei Tschaikowsky genauso. Es geht um das, was verloren ist. Wunderbare Schattierungen finden sich in diesem Stück, aber auch dunkle, erotische und schwelende Musik – mitunter an den seltsamsten Stellen. Einer der ergreifendsten Augenblicke heißt *Kaffee: Arabischer Tanz*. Wie da die Streicher und die Oboe und das Englischhorn singen, das ist absolut herzzerreißend.

Sir Simon Rattle

Übersetzungen: Eckhardt van den Hoogen

1890, ein Jahr nach dem Erfolg von *Dornröschen*, gab das kaiserliche Theater in St. Petersburg Tschaikowsky den Auftrag, für die Saison 1892 eine Oper und ein Ballett zu schreiben. Der Komponist wählte für die Oper das Thema Jolanthe (wie zuvor Sullivan in seiner komischen Oper), für den *Nussknacker* wurde ihm hingegen das Szenario von der Theaterleitung vorgegeben. Tschaikowsky hatte 1882 die von Alexandre Dumas (Vater) stammende französische Version von E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Nußknacker und Mausekönig* mit großem Vergnügen gelesen, hielt sie jedoch nicht für die Bühne geeignet. Und da sich die (zuerst uraufgeführte) Konzertsuite als sehr viel erfolgreicher erwies als das Bühnenballett, könnte man annehmen, der Komponist habe Recht gehabt. Seit den 1950er Jahren ist jedoch dank einer Reihe einfallsreicher Neuinszenierungen der *Nussknacker* in der Ballettversion zu der ihm gebührenden Popularität gelangt, zu der nicht zuletzt die Beziehung zu Weihnachten und die für den berühmten „Tanz der Zuckerfee" im zweiten Akt eigens von Mustel in Paris importierte Celesta („etwas zwischen einem Klavier und einem Glockenspiel") beigetragen haben.

Nach einer „ouverture miniature", die sich auf die hohen Lagen des Orchesters beschränkt und eine märchenhafte Stimmung schafft, öffnet sich der Vorhang zu Stahlbaums jährlicher Weihnachtsfeier, bei der die Kinder einen wunderschönen Weihnachtsbaum schmücken. Die kleine Klara und der kleine Fritz warten auf ihren Großvater Geheimrat Drosselmeyer, der Spielzeugmacher ist und ihnen Geschenke mitbringen wird. Klara erhält einen Nussknacker, der als Soldat paradiert, und Fritz zerbricht ihn in einem Anfall von Eifersucht. Nach dem traditionellen deutschen „Großvatertanz" gehen die Kinder zu Bett, und Herr Drosselmeyer repariert den Nussknacker. Clara schleicht nach unten, um ihr Geschenk noch einmal zu sehen, aber als die Uhr Mitternacht schlägt, ist sie von Mäusen umgeben, während der Weihnachtsbaum immer größer wird. Der Nussknacker wird lebendig und verteidigt mit seiner Streitmacht aus Pfefferkuchensoldaten Klara vor dem Mausekönig und dessen Truppen. Klara hilft ihm und wirft ihren Schuh auf den Mausekönig, und die Mäuse treten den Rückzug an. Der Nussknacker verwandelt sich in einen Prinzen, der Klara durch einen Tannenwald in eine Zauberwelt mit tanzenden Schneeflocken und verschiedenen Märchenfiguren führt.

Im zweiten Akt gelangt Klara mit dem Prinzen in sein Reich der Süßigkeiten, wo zu ihrer Unterhaltung verschiedene exotische Tänze dargeboten werden: spanischer Tanz (Schokolade); arabischer Tanz (Kaffee); chinesischer Tanz (Tee); russischer Tanz (Konfekt – getanzt wird der berühmte Trepak); Tanz der Rohrflöten (Marzipan); Mutter Gigoen und ihre Polichinelles; die Blumen (mit ihrem berühmten Walzer); und schließlich der Tanz der Zuckerfee. Alle beglückwünschen Klara zu ihrer Tapferkeit, weil sie zur Rettung des Prinzen beigetragen hat. Nach einem ausgedehnten Divertissement wacht Klara mit ihrem geliebten Nussknacker in der Hand unter dem Weihnachtsbaum auf, und alle die wunderbaren Ereignisse waren nur ein Traum. Waren sie das?

Trotz aller Vorbehalte gegenüber Marius Petipas ursprünglichem Szenario stellte Tschaikowsky, damals auf der Höhe seiner musikalischen Ausdruckskraft, in der Uraufführung am 18. Dezember 1892 einige seiner unvergesslichsten Melodien und einfallsreichsten Orchesterbesetzungen vor, darunter mit „Spielzeuginstrumenten" (Kuckuck, Wachtel, Rassel) in der Weihnachtsszene am Anfang.

ROBERT ORLEDGE

Übersetzung: Gudrun Meier

Casse-noisette

Casse-noisette est tout simplement l'un des grands miracles de la musique. Bien que j'aime beaucoup la musique russe, je n'ai pas toujours été un grand admirateur de Tchaïkovski. Jeune homme, j'ai joué comme timbalier et écouté trop de mauvaises interprétations de Tchaïkovski. Si j'avais grandi à Leningrad et toujours entendu Mravinski, mes sentiments seraient peut-être différents. Mais j'ai toujours eu un faible pour les ballets. Je connais *Casse-noisette* depuis mon enfance, mais ce n'est que relativement tard que j'ai entendu l'œuvre entière. Mes amis me disaient : « As-tu la moindre idée d'où vient *Pétrouchka* ? Si tu ne sais pas où Stravinsky a tout volé, tu ferais mieux d'écouter le premier acte de *Casse-noisette*. » Alors j'ai été de plus en plus fasciné par cette musique.

L'orchestration est remarquable et révolutionnaire. Et va jusqu'à introduire un nouvel instrument dans l'orchestre – le célesta, dans la Danse de la fée Dragée. L'instrument était une invention récente. Tchaïkovski l'avait entendu à Paris et, enthousiasmé, en fit expédier un en Russie, dans le plus grand secret, car il craignait que Rimski-Korsakov ou Glazounov ne l'entendent et ne l'utilisent avant lui ; au point qu'il n'en autorisa l'emploi qu'à la toute dernière répétition. Il y a toutes sortes d'autres touches extraordinaires dans l'orchestration – des idées qui sonnent comme si elles avaient été écrites vingt ans plus tard. Et l'abondance de trouvailles mélodiques est à peine croyable. Certains des airs sont si célèbres qu'on en oublie même que quelqu'un a bien dû les écrire : quoi de plus parfait que le Pas de deux après la Valse des fleurs, une simple gamme de *sol* majeur ? Nous sommes tombés amoureux de cette musique en la répétant et en la jouant, et nous pensons qu'elle est magique.

L'autre aspect étonnant est qu'on puisse écrire une musique aussi originale lorsque le chorégraphe impose non seulement l'argument, mais aussi la longueur de chaque section musicale. Voici maintenant soixante-quatre mesures où il faut faire ceci, puis une transition de huit mesures, puis ce genre de musique, etc. La précision dans le détail que Petipa a exigée de Tchaïkovski est sans précédent. Et pourtant il a pu écrire une musique comme celle-ci. À ce stade de sa vie, il était sans doute le compositeur le plus dépressif à avoir jamais vécu, bien plus que Mahler. Mais il pouvait néanmoins composer une musique d'une telle joie et d'une telle générosité, et c'est une chose difficile à comprendre à mes yeux.

Ravel, qui était un homme désespérément seul, pouvait regarder l'enfance et s'épancher d'une manière qu'on ne lui connaît pas dans ses autres œuvres. Peut-être était-ce la même chose avec Tchaïkovski. Cela a à voir avec ce qui est perdu. Il y a de merveilleuses ombres dans l'œuvre, et aussi des passages sombres, érotiques, ardents, parfois aux endroits les plus étranges. L'un des moments les plus émouvants pour moi est la Danse arabe (du café). La manière dont les cordes, le hautbois et le cor anglais chantent là-dessus est absolument bouleversante.

Sir Simon Rattle

L'année après le succès de *La Belle au bois dormant* en 1890, le Théâtre impérial de Saint-Pétersbourg commanda à Tchaïkovski un ballet pour sa saison 1892. Le sujet de l'opéra, Yolanta (comme dans l'opéra-comique antérieur de Sullivan), fut choisi par le compositeur, mais l'argument de *Casse-noisette* lui fut imposé par la direction du théâtre. Tchaïkovski avait lu avec plaisir l'adaptation faite par Alexandre Dumas père du conte de E.T.A. Hoffmann, *Casse-noisette et le Roi des souris*, en 1882, mais pensait qu'elle ne convenait pas du tout à la scène. Et comme la suite de concert (créée en premier) se révéla un bien plus grand succès que le ballet, on pourrait croire que le compositeur avait raison. Toutefois, depuis les années 1950, *Casse-noisette* a trouvé sa place méritée dans le calendrier des ballets, grâce à une série de reprises pleines d'imagination, aidé par ses liens avec les fêtes de Noël et par son emploi du célesta (« quelque chose entre le piano et le glockenspiel »), spécialement importé de chez Mustel à Paris pour la célèbre « Danse de la Fée Dragée » à l'Acte II.

Après une « ouverture miniature », qui crée une atmosphère féerique en n'utilisant que le registre aigu de l'orchestre, le rideau se lève sur la fête annuelle que donnent les Stahlbaum la veille de Noël, tandis que leurs enfants décorent un magnifique arbre de Noël. Les jeunes Clara et Fritz Stahlbaum attendent l'arrivée de leur grand-père, qui fabrique des jouets – le conseiller Drosselmeyer –, avec des cadeaux pour tous. Celui de Clara est un Casse-noisette habillé en soldat à la parade, mais Fritz le casse dans un accès de jalousie. Après la traditionnelle « Danse du grand-père » allemande, tout le monde va se coucher, et Drosselmeyer répare le Casse-noisette. Clara descend discrètement revoir son cadeau, mais aux douze coups de minuit elle est entourée de souris et l'arbre de Noël commence à grandir. Le Casse-noisette prend vie et conduit son armée de soldats en pain d'épices pour défendre Clara contre le Roi des souris et ses troupes. Clara intervient en lançant sa chaussure contre le Roi des souris, et les souris battent en retraite. Le Casse-noisette est transformé en Prince, qui conduit Clara à travers une forêt de pins jusqu'à un monde magique où dansent des flocons de neige, avec divers personnages féeriques.

À l'Acte II, ils arrivent au Royaume des délices du prince, où ils sont divertis par toute sorte de danses exotiques : espagnole (représentant le chocolat) ; arabe (café) ; chinoise (thé) ; russes (bonbons qui dansent le célèbre trépak) ; mirlitons (massepain) ; mère Gigogne et ses clowns ; les fleurs (et leur célèbre valse) ; et enfin la Fée Dragée. Tous applaudissent la bravoure de Clara qui a aidé à sauver le Prince. Après le long divertissement, Clara se réveille sous l'arbre de Noël tenant son précieux Casse-noisette jouet, car tous les événements fantastiques n'étaient qu'un rêve. Ou non ?

Malgré ses réserves sur la viabilité théâtrale de l'argument original de Marius Petipa, Tchaïkovski était alors au faîte de ses facultés musicales et fit entendre certaines de ses mélodies les plus mémorables lors de la première représentation, le 18 décembre 1892, ainsi que certaines de ses textures orchestrales les plus imaginatives, notamment les « instruments jouets » (coucou, caille, hochet) dans la scène initiale de la fête de Noël.

Robert Orledge

Traductions : Dennis Collins

Sir Simon Rattle and the Berliner Philharmoniker on EMI Classics

Mahler: Symphony No.2
Available November 2010

Brahms: Symphonies 1–4

Mahler: Symphony No.9

Berlioz: Symphonie fantastique

Recorded: 29–31.XII.2009, Philharmonie, Berlin
Producer and editor: Christoph Franke · Recording engineer: René Moeller
Executive producer: Stephen Johns · Production manager: Kerry Brown
Cover illustration: Antonio Javier Caparo · Design: Georgina Curtis for WLP Ltd.
℗ 2010 Warner Classics, Warner Music UK Ltd. A Warner Music Group Company.
© 2010 Warner Classics, Warner Music UK Ltd. A Warner Music Group Company.
www.warnerclassics.com www.simonrattle.com www.berliner-philarmoniker.de